

第七章 法国新古典主义： 笛卡儿和布瓦罗

一 经济政治文化背景

文艺复兴运动在意大利到了十六七世纪之交就已衰退，从此西方文化中心和领导地位就由意大利转移到法国。法国在十七世纪领导了新古典主义运动，在十八世纪领导了启蒙运动。

法国经过百年战争，在一四五三年终于战胜了英国，从此工商业日渐发展，统治阶级的地位日益巩固。在一百多年之中法国君主所采取的政治路线都是中央集权。为了达到这个目的，法国君主一方面要和封建割据的大贵族作殊死斗争，另一方面要防止资产阶级中下层和广大人民群众势力的扩张。他们的策略是联合资产阶级上层“穿袍贵族”，去应付来自世袭大贵族和广大群众两方面的抵抗和压力。这场斗争集中表现于一五六二到一五九四年“胡格诺战争”。经过残酷的镇压和屠杀，信仰喀尔文新教的大部分属于手工业者胡格诺派以及利用他们的世袭贵族终于被打垮。法国在政治上恢复了统一，但在经济上由于长期战争却导致民生凋敝。在路易十三和十四时代，两个有才能的宰相黎塞留和玛扎里尼相继执政，采取了一系列政治和经济的措施，结果把法国建立成为当时在欧洲最强大的中央集权的君主专制的国家，在君主专制下奖励工商业的发展和图谋对外进行殖民扩张。所以十七世纪的法国政权是封建贵族与上层

资产阶级在君主制左右利用和调节之下的妥协性的政权。当时三个等级之中,占第一等级的是天主教的僧侣,宰相黎塞留就是以大主教的身份掌朝纲的,第二等级是世袭贵族,第三等级是资产阶级的上层新贵,所占的还只能说是附庸地位。所以就阶级力量对比来看,封建势力(教会和世袭贵族)还是占优势。

意识形态总是社会经济基础与阶级关系的反映。十七世纪法国新古典主义在实质上就是当时法国阶级妥协和中央集权制的产物。象征之一就是法兰西学院。这是在路易十四和黎塞留的庇护之下,从原来由贵妇人主持的文艺沙龙发展而成的法国官方的最高学术团体。它精选全国文艺,学术乃至政治军事各方面的最杰出的代表四十名,号称四十“不朽者”,来讨论一般文化特别是文艺方面的问题,进行表决。这种决议就具有法律的权威,一切文艺学术工作者都必须谨遵无违。这样,这些“不朽者”就制定了一个唯一的文艺和学术思想发展的路线。很显然,这就是文艺和学术思想方面的中央集权的具体表现。一切要有一个中心的标准,一切要有法则,一切要规范化,一切要服从权威,这就是新古典主义的一些基本信条。这种文艺上中央集权的势力,从关于高乃伊^①的第一部成功的悲剧《熙德》的争论中可以得到一个很好的具体例证。法兰西学院对这部受群众热烈欢迎的剧本发表一篇评论,指责它违犯了古典的义法,特别是三一律中的地点一律,高乃伊此后在讨论剧艺的文章中,便不得不附和法兰西学院的迂腐的观点,在创作实践方面,也小心翼翼地力求投合法兰西学院的口胃。

中央集权是和资产阶级的个性自由的理想不相容的,但是

① 高乃伊(Gorneille, 1606—1684),法国新古典主义戏剧作家三大代表之一,主要作品有《熙德》、《贺拉斯》等。

在当时却是符合资产阶级利益的,一个强大的中央政权对内可以维持治安秩序,对外可以威慑争权夺利的搏斗场中的敌人,对工商业的发展与殖民的扩张都是有利的。在这里民族传统也起了作用。法国人作为拉丁民族,是古罗马的继承人。在政治上罗马帝国在他们心目中一直是一个光辉的榜样。“帝国”这个响亮的称号是当时法国统治阶级所心醉神迷的。他们想在法兰西的土壤上恢复古罗马帝国处在奥古斯都时代的那种宏伟的排场。政治法律的机构在很大的程度上是效法古罗马帝国的。在文艺方面情形也是如此,法国新古典主义的原型只是拉丁古典主义。高乃伊和拉辛^①在悲剧方面的成就在于排场的宏壮,形式技巧的完美和语言的精炼,这些都还是拉丁文学的优美品质;至于在理论方面,在读过贺拉斯的《论诗艺》之后来读布瓦罗的《论诗艺》,我们感觉到这两部著作简直如同从一个鼻孔里出气,尽管在时间上它们隔着一千七百年。

马克思在《路易·波拿巴政变记》里曾指出法国资产阶级革命“依次穿上了罗马共和国和罗马帝国的服装”,“穿着这种久受崇敬的服装,用这种借来的语言,演出世界历史的新场面”。^②这番话也完全可以适用于路易十四时代(所谓与奥古斯都时代媲美的“伟大的世纪”)的政权形式和文艺中的新古典主义。但是法国新古典主义也不能说完全就是拉丁古典主义的“借尸还魂”,它所表演的毕竟是一个“历史的新场面”。这毕竟是由封建社会过渡到资本主义社会的场面,是过渡时期照例都有的新旧两因素妥协的局面。许多沿袭来的类似的外表往往掩盖着不同

① 拉辛(Racine, 1639—1699),法国新古典主义戏剧作家三大代表之一(另一位为喜剧家莫里哀),主要作品有《安德若马克》、《斐德若》、《伊斐见尼亚在奥里斯》、《亚历山大》等。

② 《马克思恩格斯选集》,第一卷,第603页。

的实质。高乃伊所歌颂的是十一世纪的西班牙骑士熙德,他所要塑造的却是当时情况下的符合新英雄主义理想的少年男女;拉辛的《伊斐见尼亚》是摹仿欧理庇得斯的希腊悲剧写成的,上演时波滂王室中一位小公主看到后伤心地向人泣诉:“戏里把我的未婚夫写进去了!”圣·厄弗若蒙批评拉辛的《亚历山大》悲剧说:“在这部悲剧里我认不出亚历山大,只是听到他的名字……泡鲁斯变成了一位道地的法国人。作者不是把我们带到印度而是把我们带回到法国。”是的,服装和背景是借来的,表演的毕竟是一个“历史的新场面”,表现出的是封建贵族和新兴资产阶级妥协的情况下的人生理想和情调。

二 笛卡儿的理性主义的哲学和美学

像一切妥协情况一样,不伦不类的东西往往是杂糅在一起的。当时君主专制体系的哲学基础还是中世纪的神权说,但是这神权说到了这时据说是建筑在人们所一致尊崇的“理性”上面的。法国新古典主义文艺就是法国理性主义哲学的体现,这是一般人所公认的。新古典主义在法国的第一声炮响是高乃伊的《熙德》悲剧的上演,这是在一六三七年,而正是在这一年出现了哲学上的一部划时代的著作:笛卡儿(R. Descartes 1596—1650)的《论方法》。这虽是一部个人的著作,而实际上却是由封建社会到资本主义社会那整个时期中自然科学发展所带来的理性主义思潮的结晶。它也体现了两个交锋的对立阶级的世界观和人生观的妥协。笛卡儿承认了物质世界和精神世界的并存(二元论),却没有认识到精神世界对物质世界的依存。他企图用思维来证实存在(“我思故我在”),而这思维乃是人类理性的活动。一切要凭理性去判断,理性所不能解决的不能凭信仰就可了事。

这种理性主义在当时确实有很大的进步性,因为它动摇了中世纪烦琐哲学的思辨方法和对教会权威的信仰,要求对事物进行科学分析,肯定了事物的可知性。但是他的物质精神二元论终究没有解决谁先谁后的问题,结果终须替神留一个地位。在《论方法》里他坦白地承认他的道德原则是“服从我的国家的法律和习俗,坚决遵守由于上帝的仁慈使我从小就受它教养起来的那个宗教”。所以二元论终于要走到唯心主义。再说他所理解的理性是先天的与生俱来的良知良能,和经验与实践是不相干的。他说:“善于判断和辨别真伪的能力——这其实就是人们所说的良知或理性——在一切人之中生来就是平等的。”这就足见他没有见出理性与感性,认识与实践的正确关系。理性与感性,认识与实践,都是互相割裂开来的。因此,他的是非善恶美丑的分辨标准终于只是主观的。在片面强调理性中,他忽视了感性认识的重要性,因而一方面忽视了在物质世界中实践的重要性;另一方面忽视了想象在文艺中的重要性,文艺被认为完全是理智的产物,这就是美学中的理性主义。

笛卡儿除掉在他的哲学著作中建立了理性主义的基本原则和对人的情绪和想象作了一些分析之外,还写了一部论音乐的专著,一封给麦尔生神父讨论美的定义的信和一封涉及文章风格的谈巴尔扎克书简的信。在《论音乐》里他把声音的美溯源到声音的愉快,把声音的愉快溯源到声音与人的内在心理状态的对应。声音中以人声为最愉快,“因为人声和人的心灵保持最大程度的对应或符合。”音乐能感动人,也是按照对应的道理,缓慢的调子引起厌倦忧伤之类温和安静的情绪,急促活跃的调子引起快乐或愤怒之类激昂的情绪。这种“同声相应”的看法以及他对于一些音程的量的比例的研究基本上还没有越出古希腊毕达哥拉斯学派的窠臼。

在给麦尔生神父的信里,回答美究竟是什么的问题,笛卡儿认为“所谓美和愉快的都不过是我们的判断和对象之间的一种关系;人们的判断既然彼此悬殊很大,我们就不能说美和愉快能有一种确定的尺度”。这种相对论既不符合他的人人都具有同样理性的看法,也不符合新古典主义对中心标准的要求。但是他毕竟提出一种标准,即听众接受难易的标准:

在感性事物之中,凡是令人愉快的既不是对感官过分容易的东西,也不是对感官过分难的东西,而是一方面对感官既不太易,能使感官还有不足之感,使得迫使感官向往对象的那种自然欲望还不能完全得到满足;另一方面对感官又不太难,不至使感官疲倦,得不到娱乐。

接着他举花坛图案的布置为例,说明人与人的嗜好很不相同,“按理,凡是能使最多数人感到愉快的东西就可以说是最美的,但是正是这一点是无从确定的。”后来他又提到美丑的感觉与当事人的生活经验有关:

同一件事物可以使这批人高兴得要跳舞,却使另一批人伤心得想流泪;这全要看我们记忆中哪些观念受到了刺激。例如某一批人过去当听到某种乐调时是在跳舞取乐,等到下次又听到这类乐调时,跳舞的欲望就会又起来;就反面说,如果有人每逢听到欢乐的舞曲时都碰到不幸的事,等他再次听到这种舞曲,他就一定会感到伤心。

在这里他似乎放弃了理性主义的立场,采取类似后来英国经验主义的“观念联想”的观点来解释美感了。这也还是相对美的看法。

在《论巴尔扎克的书简》里,他特别称赞巴尔扎克^①的“文

^① 巴尔扎克(1597—1654),法国文学家、批评家、法兰西学院元老之一,影响最大的著作是《书简》,曾多次再版。

词的纯洁”。看全信的意思，“文词的纯洁”包括两个意思。第一是整体与部分的谐和，他说：

这些书简里照耀着优美和文雅的光辉，就像一个十全十美的女人身上照耀着美的光辉那样，这种美不在某一特殊部分的闪烁，而在所有各部分总起来看，彼此之间有一种恰到好处协调和适中，没有哪一部分突出到压倒其它部分，以致失去其余部分的比例，损害全体结构的完美。

这段话可以看作从形式方面来替美所下的定义，和上文他从听众接受的难易替美所下的定义可以参看。这基本上还是从亚理斯多德以来的传统的看法。其次一个意义是内容与形式或思想与语言的一致。笛卡儿在这封信里指出文章通常有四种毛病：第一种是文词漂亮而思想低劣，其次是思想高超而文词艰晦，第三是介乎第一二两种之中，想要朴质说理而文词粗糙生硬，第四是追求纤巧，玩弄修辞格，卖弄小聪明。他认为巴尔扎克毫没有这些毛病，所以他的文词显出高度的纯洁。这种文词的纯洁也是从新古典主义运动以后法国文学语言的一个理想。这个理想是与法国文学语言的另一个理想——“明晰”——是密切相关的；要真正做到整体与部分的谐和，语言与思想的一致，才能达到“明晰”。“明晰”是逻辑思想的优美品质，所以它正是笛卡儿的理性主义所要求的，他在《论方法》里就曾强调理性如果要掌握真理，那真理就须明晰地呈现出来，不容有可怀疑的余地。文艺常带有民族性，“明晰”和“纯洁”是法国文艺的特色。它的长处在此，它总是明朗的，完美的，易于理解的；但是它的短处也在此，它因过分侧重理智因素，情感的深刻，想象的奔放，力量气魄的感觉以及言有尽而意无穷的韵味就不免受到损失。拿拉辛的悲剧和莫里哀的喜剧跟莎士比亚的悲剧和喜剧稍作比较，这个分别就立刻见出。

总观以上所述,笛卡儿对于一些具体的美学问题,大半还停留在探索阶段,还见不出一套完整的美学体系,但是他的思想基调是理性主义,而这个理性主义对新古典主义时代的文艺实践和理论却产生了广泛而深刻的影响。

三 布瓦罗的《论诗艺》,新古典主义的法典

新古典主义的立法者和发言人是布瓦罗(Boileau Despréaux, 1636—1711),它的法典是布瓦罗的《论诗艺》。像朗生所说的,“《论诗艺》的出发点,就是《论方法》的出发点:理性”^①。“理性”是贯串《论诗艺》全书中的一条红线。在第一章里布瓦罗就把这个口号很响亮地提出:

因此,要爱理性,让你的一切文章
永远只从理性获得价值和光芒。^②

—— I : 37—38 行

这“理性”也就是笛卡儿在《论方法》里所说的“良知”^③,它是人生来就有的辨别是非好坏的能力,是普遍永恒的人性中的主要组成部分,所以在创作过程中,一切都要以它为准绳:

不管写什么题材,崇高还是谐谑,
都要永远求良知和音韵密切符合。

—— I : 27—28 行

① 朗生(G. Lanson):《法国文学史》,第501页。

② 参看任典的布瓦罗的《诗的艺术》的译文,本章引文有时校原文略有改正,例如“理性”任典译作“义理”,和 *raison* 的涵义不完全符合。

③ 法文 *bon sens* 指天生的好的审辨力,近似古汉语的“良知”。

一切作品都要以理性为准绳,都只能从理性得到它们的“价值和光芒”,这就是说,文艺的美只能由理性产生,美的东西必然是符合理性的。理性是“人情之常”,满足理性的东西必然带有普遍性和永恒性,所以美也必然是普遍的永恒的,是美就会使一切都感觉美。下文还要提到,布瓦罗和其他新古典主义者大半都在相信普遍人性(主要是理性)的大前提下相信美的绝对价值和文艺的普遍永恒的标准。

依理性主义,凡是真理都带有普遍性和永恒性,美既然是普遍永恒的,它就与真只是一回事了。所以布瓦罗在《诗简》里说:

只有真才美,只有真才可爱;
真应该到处统治,寓言也非例外;
一切虚构中的真正的虚假
都只为使真理显得更耀眼。

——《诗简》,第九章

这种和“美”同一的“真”,依布瓦罗看,也就是“自然”。还是在《诗简》第九章里,他这样说:

虚假永远无聊乏味,令人生厌;
但自然就是真实,凡人都可体验:
在一切中人们喜爱的只有自然。

因此,布瓦罗再三敦劝诗人研究自然和服从自然:

让自然作你唯一的研究对象。

——Ⅲ:359行

谨防不顾良知去纵情戏谑,
永远一步也不要离开自然。

——Ⅲ:413—414行

这里要说明一句,新古典主义者所了解的“自然”并不是自然风景,也还不是一般感性现实世界,而是天生事物(“自然”在西文中的本义,包括人在内)的常情常理,往往特别指“人性”。自然就是真实,因为它就是“情理之常”。新古典主义者都坚信“艺术摹仿自然”的原则,而且把自然看作是与真理同一,由理性统辖着的,这就着重自然的普遍性与规律性。所以在文艺与自然的关系上,新古典主义者很坚定地站在现实主义的立场。他们的口头禅之一就是亚理斯多德所提到过的“近情近理”(“逼真”,“可信”),反对任何怪诞离奇的事出现于文艺。布瓦罗劝告悲剧作家说:

切莫演出一件事使观众难以置信:
有时候真实的事可能并不近情理。
我绝对不能欣赏荒谬离奇,
不能使人相信,就不能感动人心。

——Ⅲ:47—50行

但是只要逼真,艺术可以把丑恶的东西描写成为可以欣赏的对象:

绝对没有一条恶蛇或可恶的怪物
经过艺术摹仿而不能赏心悦目:
精妙的笔墨能用引人入胜的妙技
把最怕人的东西变成可爱有趣。

——Ⅲ:1—4行

为着要逼真,悲剧的主角就不应写成十全十美,最好带一点亚理斯多德所要求的过错或毛病:

谨防像传奇把英雄写得小气猥琐,

但是也要使伟大心灵有些过错，
阿喀琉斯^① 如果斯文一点，便不够味，
我爱看到他受到屈辱也生气流泪，
在他的形象里见到这点白圭之玷，
人们就欣喜，在这里认识到自然。

——Ⅲ：104—107行

但是要做到逼真，依新古典主义者看，最重要的事还是抓住人性中普遍永恒的东西，这就是说，要创造典型。新古典主义者对于典型的理解大半还没有超出贺拉斯的定型和类型的看法^②。布瓦罗说：

写阿迦麦农^③ 应把他写成骄横自私；
写伊尼阿斯^④ 要显出他敬畏神祇；
写每个人都要抱着他的本性不离。
还须研究各代各国的风俗习惯，
气候往往使人的脾气不一样。

——Ⅲ：110—114行

这还是写曹操就要把他写成老奸巨猾的论调，传统的定型是不可移动的。引文最后两句好像表示布瓦罗认识到时代和国度不

-
- ① 阿喀琉斯(Achilles)，荷马史诗《伊利亚特》中主角之一，荷马把他写得很勇猛，但粗暴任性。
- ② 参看第四章和《论诗艺》第三章，第374—390行，布瓦罗在这里重复了贺拉斯关于性格随年龄变更的论调。
- ③ 阿迦麦农(Agamemnon)，也是《伊利亚特》中希腊方面一个将领，希腊悲剧家埃斯库罗斯在以他为题的悲剧里把他写得专横自私。
- ④ 伊尼阿斯(Aeneas)，罗马诗人维吉尔的史诗《伊尼雅德》中的主角，他在非洲卡塔基地方和美人狄多(Dido)发生深挚的恋爱，但终于听神旨，离开了她，她因而自杀。这段情节是这部史诗中最动人的部分。

同,性格就不一样。但是他所说的“脾气”(humeurs)虽是随时随地不同的,却和他所说的“本性”(propre caractère)不是一回事,那是永远固定的。在固定人性这一点上,当时法国新古典主义者之中还有旁人说的比布瓦罗更明确。布瓦罗所最赞许的拉辛在他的《伊斐见尼亚在奥里斯》悲剧的序文里说过一段有名的话:

关于情绪方面,我力求更紧密地追随欧里庇得斯。^① 我要承认我的悲剧中最受赞赏的一些地方都要归功于他。我很愿意这样承认,特别是因为这些赞赏更坚定了我一向就有的对于古代作品的敬仰。我很高兴地从在我们法国舞台上所产生的效果中看到群众所赞赏的尽是我从荷马或欧里庇得斯那里摹仿来的,从此我也看到良知和理性在一切时代都是一样的。巴黎人的审美趣味毕竟和雅典人的审美趣味符合;使我的观众受感动的东西正是使往时希腊最有学问的人们落泪的东西。

这段引文生动地说明了新古典主义者对于普遍人性论的信心之坚定。此外,它也可以说明新古典主义者的另外两个基本信条。

头一个信条是文艺具有普遍永恒的绝对标准。人性(即自然)是符合理性的,符合理性的东西就必然带有普遍性和永恒性,所以文艺作品必须把这普遍永恒的东西表现出来,才能得到古往今来的一致的赞赏。反过来说,凡是得到古往今来一致赞赏的作品也就必然是抓住普遍永恒人性的作品,即符合理性的作品,亦即最好的作品。就是因为这个缘故,新古典主义者把时间的考验作为衡量文艺作品价值的标准。能持久行远的便是好

^① 欧里庇得斯用过伊斐见尼亚的题材写过悲剧,拉辛的这部悲剧要摹仿古希腊的蓝本。

作品。布瓦罗在《对朗吉弩斯的感想》第七篇里这样说：

等到一些作家受到了许多世纪的赞赏，除掉一些趣味乖僻的人（这种人总是时常可以遇到的）以外，没有人轻视过他们，这时候要想怀疑这些作家的价值，那就不仅是冒昧，而且是狂妄。……大多数人在长久时间里对于见出心智的作品是不会认错的……一个作家的古老并不足以保证他的价值，但是一个作家因为他的作品而受到长久的经常的赞赏却是一个颠扑不破的证据，证明那些作品是值得赞赏的。

总之，作品的好坏要靠长时间里多数人的裁判。多数人都有理性，他们的裁判是不会误事的。

第二个信条是跟着第一个信条来的，既然久经考验的东西才是好的，希腊罗马的古典是符合这个条件的，就值得我们学习。新古典主义这名词本身^①就包括继承古典为它的主要内容。在这方面，法国在十七世纪不过是继续做意大利在文艺复兴时代所做的工作。不过法国新古典主义者对古典的崇拜所表现的独立思考的精神已不如意大利人文主义者，不甚加批判的接受是比较普遍的。上文已提到他们把自然，理性，真实和美都等同起来，其实在这些被他们等同起来的事物行列中，还应加上古典。他们的想法是这样：既然古典经过长久时间的考验而仍为人所赞赏，它们就是抓住了自然（人性）中普遍永恒的东西，符合理性的东西，真实的和美的东西。它们可以教会我们去怎样看自然，怎样表现自然。“因此，古典就是自然，摹仿古典，就是运用人类心智所曾找到的最好的手段，去把自然表现得完美。”^②这种想

① 法国人自己总是只用“古典主义”，其它国家多用“新古典主义”，“新古典主义”较名正言顺，因为希腊罗马各有它们的古典主义的理想。

② 参看朗生的《法国文学史》，第503页，关于新古典主义者对古典看法的总结。

法在受布瓦罗影响很深的英国新古典主义者波普^①的《论批评》里也说得很明确：“荷马就是自然”，“摹仿古人就是摹仿自然”。上文已提到拉辛现身说法，说自己的成就都要归功于对古典的学习。布瓦罗在给帕罗的信里也认为“形成拉辛的是索福克勒斯和欧里庇得斯，莫里哀是从普洛特^②和特林斯^③那里学得他的艺术里最精妙的东西”。此外，当时一些重要作家和思想家关于推尊古典的话是不胜枚举的。

摹仿古人怎样对待自然，这是方法的问题。作为笛卡儿的《论方法》的信徒，新古典主义者是把摹仿古典和“规则”或“义法”的概念结合在一起的。题材和人物当然是借用古典中已经用过的最好，但是更重要的是处理题材的方法。古典作品体现了表现自然的最好的方法，这些方法就是后人的规矩。后人一方面要直接从古典作品中抽绎这些规矩，但是另一方面还有一个既简便而又稳妥的办法，那就是仔细揣摩亚理斯多德的《诗学》和贺拉斯的《论诗艺》之类古典文艺理论著作，因为这些著作据说是已经替后人把古典作品中的规矩抽绎出来了。在布瓦罗的《论诗艺》里，高乃伊的《论戏剧》里以及这时代其它文艺理论著作里，我们不断地看到亚理斯多德和贺拉斯的老话的复述。他们很重视文艺种类或体裁的区别，认为这些文艺种类仿佛是固定不变的，每一种类都有它的特殊的性质和特殊的规则。布瓦罗的《论诗艺》共分四章，其中二、三、四章都谈种类和规则。当时讨论最热烈的规则之一就是三一律。这在《论诗艺》里是这样规定的：

① 波普(Pope, 1688—1744)，英国新古典主义诗人和文艺理论家，他的《论批评》是摹仿布瓦罗的《论诗艺》的著作。

② 普洛特(Plautus, 公元前254—公元前184左右)，罗马著名喜剧家。

③ 特林斯(Terence, 公元前190—公元前159左右)，罗马著名喜剧家。

剧情发生的地点也要固定,标明,
庇里牛斯山那边^① 诗匠把许多年
缩成一日,摆在台上去表演,
一个主角出台时还是个顽童,
到收场时已成了白发老翁。
但是理性使我们服从它的规则,
我们就要求按艺术去安排情节,
要求舞台上表演的自始至终,
只有一件事在一地一日里完成。

——Ⅲ:38—46行

上文已提到过,高乃伊在《熙德》悲剧里没有完全遵守这个三一律,就受到法兰西学院的申斥。一切事本来都应该有个规则,但是新古典主义者没有能从发展观点来看这问题,误认种类和规则都是一成不变的(布瓦罗的理由是“理性在前进中往往只有一条路”〔I:48行〕)。规则仿佛变成创作的方剂,可以让任何人如法炮制。单拿三一律来说,在前一个世纪里莎士比亚就已用他的光辉的成就证明这并不是什么天经地义了。

新古典主义者特别看重规则,还与他们轻视内容而过分重视形式技巧有关。布瓦罗认为思想没有是新鲜的,只有表现思想的语言才可以是新鲜的。在他的文集的序言里,他说过:

什么才是一个新的辉煌的不平凡的思想呢?这并不是人们所不曾有过的或不能有的思想,像一些无知之徒所想象的,它只是人人都可以碰见的思想,不过有人首先找到方法把它表现出来罢了。一句漂亮话之所以漂亮,就在所说的东西是每个人都想到过的,而所说的方式却是生动的,精妙的,新颖的。

① 指西班牙。

在《论诗艺》里他又一再提出这个观点：

总之，没有语言，尽管有神圣的才华，
无论你写什么，你还是个坏作家。

—— I : 161—162 行

所以新古典主义者特别重视表现技巧，而在表现技巧之中又特别重视语言。在法国诗人中马来伯^① 是竭力使法国语言达到“纯洁”和“明晰”这两个理想的。布瓦罗对他备致推崇，劝告诗人们说：

照着他的足迹走，要喜爱纯洁，
从他的优美笔调中去学习明晰。

—— I : 141—142 行

布瓦罗认识到语言是跟着思想一起走的，所以要写得明晰，就必须想得明晰：

因此在写作之前先要学会思想。
你的文词跟着思想，暧昧或明朗，
全靠你的意思是晦涩还是清爽。
如果你事先想得清清楚楚，
表达的文词就容易一丝不走。

—— I : 150—154 行

以上所述是新古典主义的一些基本信条。总之，它从理性主义观点出发，坚信自然中真实的和符合理性的东西都有普遍性和规律性，因此文艺所要表现的是普遍的而不是个别的偶然的東西；古典作品之所以长久得到普遍的赞赏，也就因为它们抓

^① 马来伯(Malherbe, 1555—1625)，法国诗人，对法国语言纯洁化很强调。

住了普遍的东西；所以我们应向古人学习怎样观察自然和处理自然；事实上古人在实践和理论中已经揭示出文艺写作的基本规律，后来人应该谨遵毋违。文艺的职责首先在表现，因为普遍的东西都不是新鲜的而是人人都知道或都能知道的，艺术的本领就在把人人都知道的东西很明晰地很正确地而且很美妙地说出来，供人欣赏而同时也给人教育。做到这种境地，文艺就达到了高度的完美。应该肯定，新古典主义的这种理想基本上是健康的，符合现实主义的。但是这种理想所根据的世界观是恩格斯在《自然辩证法》的导言中所指出的“认定自然界绝对不变的见解”。新古典主义者的基本病源在于缺乏正确的历史发展的观点，所以他们的见解一般是拘板的，保守的。这就使得他们对于普遍性，典型，文艺标准，古典规范，文艺种类及其法则之类问题的理解都表现出很大的片面性和局限性。

由于片面地强调理性，他们对于从中世纪以来民间文艺所表现的丰富想象力几乎丝毫没有敏感。布瓦罗在《论诗艺》里对想象(形象思维)这样一个重要问题竟只字不提，本来理性主义者，从笛卡儿起，就一向轻视想象。布瓦罗在《论诗艺》里就文艺种类作史的叙述时不提中世纪，他瞧不起不合古典规则的传奇体叙事诗，反对诗人运用《圣经》中的神奇故事，认为塔索^①的传奇体叙事诗“绝对不能算是意大利的光荣”(Ⅲ：215—216行)，甚至反对选一个中世纪英雄什尔德伯兰(Childebrand)来歌颂，说这样一个声音生硬古怪的名字就足以“使全诗显得野蛮”(Ⅲ：242—244行)。一切稍微越出常规正轨显得奇特的东西都遭到布瓦罗的厌恶。他对于近代刚兴起的抒情诗也十分隔膜，因为抒情诗写的是个人情感，不符合他对理性和普遍性的要求。

^① 塔索(Tasso, 1544—1595)，意大利大诗人，已见第六章。

由于他过分崇拜古典,缺乏历史发展观点,布瓦罗对新事物是一律厌恶的。依他看,人类思想没有什么真正是新鲜的,题材,体裁和表现方法一切都要按照古人的规矩。悲剧家拉辛是这样办的,所以成为布瓦罗的理想诗人。当时成就最大的是喜剧家莫里哀,布瓦罗对他却有美中不足之感,责备他:

……过分做人民之友,把精辟的刻画
往往用来显示人物的憨皮笑脸,
为着演小丑,他就不顾斯文风雅,
恬不知耻地把特林斯搭配上塔巴朗^①。

——Ⅲ:395—398行

这几行诗充分暴露了布瓦罗对新事物的厌恶,他不同情于“人民之友”,他鄙视莫里哀投合人民大众的在他看来是“低级”的趣味,在喜剧中尽情笑谑。他要求的总是“风雅”,“高尚”,“审慎”和“节制”,他最忌讳的是“卑劣”,“猥琐”,“过分”和“离奇”。这一切说明什么呢?它说明了布瓦罗所代表的新古典主义文艺理想基本上还是封建宫廷的文艺理想,尽管不同的作家在不同的程度上也开始反映一些新兴资产阶级的要求。布瓦罗对诗人有一句有名的劝告:

研究宫廷,认识城市。

——Ⅲ:391行

这虽然同时照顾到两个阶级(“城市”指的是资产阶级),但是对宫廷须“研究”,对城市却只须“认识”,轻重是很分明的。当时宫廷所喜爱的是伟大人物的伟大事迹,堂皇典丽的排场,灿烂耀眼的服装,表现上层阶级的文化教养,高贵的语言,优雅精妙的笔

^① 特林斯见上文,塔巴朗是当时法国有名的小丑。

调,有节制的适中的合礼的文雅风度,而这些正是当时文艺所表现的。当时法国宫廷在文化教养上贵妇人很占势力,文艺沙龙大半是由她们主持的,作家和艺术家大半是由她们庇护的。稍涉粗俗,古怪离奇或缺乏斯文风雅的东西会使她们震惊,一句漂亮话,一个优雅的姿态或是一个色彩绚烂的场面也会使她们嫣然喜笑颜开。她们的贵族女性的脾胃或趣味也在这个时代的文艺理想上刻下不可磨灭的烙印,尽管她们在文艺界所造成的“纤巧”风气也曾遭到过新古典主义者的指责。

法国新古典主义在文学上的成就主要在戏剧。这时期古典悲剧的形式之所以流行,三一律之类规则之所以被认为金科玉律,都由于这时期文艺的封建贵族性,普列汉诺夫在他的《从社会学观点论法国戏剧文学和十八世纪绘画》一文里已作过透辟的分析,读者可以参看。

四 “古今之争”:新的力量的兴起

但是封建宫廷的理想在新古典主义运动中尽管还占优势,新兴资产阶级也在开始形成他们自己的文艺理想。当时新旧两阶级在文艺上的斗争还是很激烈的。轰动一时的“古今之争”就是一个具体的表现。这场论战在整个新古典主义时期都在进行着,当时文艺界的要角大半全都卷了进去。问题很简单:究竟是古人高明还是今人高明?在文艺方面是否果真今不如古?古派以布瓦罗为领袖,主要代表着旧势力;今派以写神话寓言的帕罗(G. perrault, 1628—1703)为主要发言人,其中虽然也包括一部分颂扬“太阳皇帝”和“伟大世纪”的宫廷走卒,主要的却代表新兴资产阶级。双方的论点往往同样是幼稚的迂腐的,我们无须在这里复述。特别值得一提的是在这场热闹争论中,今派之中

涌现出一些新的文艺理论家,其中杰出者之一是圣厄弗若蒙(Saint Evremont, 1610—1703)。他之可贵,在于他表现出当时一般新古典主义者所缺乏的历史发展观点。他认识到当时法国诗人“写出了一些坏诗,是因为他们要适应古代诗的模式,服从一些和许多其它事物一起都已被时间推翻了的规则”。规则来自亚理斯多德的《诗学》。他说“这固然是一部好书,但是它也并不完善到可以指导一切民族和一切时代”,各民族风俗习惯不同,而时代也一直在变,“想永远用一套老规矩来衡量新作品,那是很可笑的”。“宗教和法律尚且不能勉强我们服从老规矩,诗却要向我们这样苛求,那是办不到的。”他向诗人发出一个号召:

……宗教,政治机构以及人情风俗都已经在这个世界里造成了很大的变化,所以我们应该把脚移到一个新的制度上去站着,才能适应现时代的趋向和精神。

——《论古代人的诗》

“把脚移到一个新的制度上去站着”,那就要把脚从新古典主义的立场上挪开。这是一个革命的号召,从这个号召声中,我们已隐约听到了启蒙运动的消息。